

Hintergründe zu den Werken

Nachdem im 15./16. Jahrhundert geistliche Kompositionen wie Messe und Motette die Vokalmusik bestimmten, trat in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts – inspiriert durch das neue italienische Madrigal – eine ebenbürtige weltliche Gattung hinzu. Das Madrigal verbreitete sich von Italien aus derart, dass man beinahe von einer gesamteuropäischen Erscheinung sprechen kann. Besonders gepflegt wurde die neue Gattung jedoch im elisabethanischen England, wo sie schließlich zur Blütezeit der (weltlichen) englischen Musik von etwa 1590 bis 1620 im Zeitalter Elisabeth I. und Shakespeares führte. So wurde Thomas Morley 1594 zum ersten Herausgeber englischsprachiger Madrigale. Viele seiner Kompositionen lehnen sich an Werke italienischer Madrigalisten der 1580er Jahre an. Die Gattungen waren nach italienischem Vorbild Madrigale, Kanzonetten oder Balletti, aber textlich und harmonisch schlichter und liedhafter in der Melodieführung. Typisch für viele dieser Madrigale war der markante „falala“-Refrain wie in John Farmers *Fair Phillis*. Es entstanden aber auch ernstere Stücke wie John Bennetts *Weep, o mine eyes* oder Morleys *April is in my mistress face*. Nach dem Tode Morleys kamen Madrigale – wie überhaupt vokale Polyphonie – zugunsten von solistischem Gesang mit Continuo-Begleitung aus der Mode, das lautenbegleitete Ayre stieg im Ansehen und die vielen Madrigalsammlungen gerieten allmählich in Vergessenheit. Im 19. Jahrhundert kam es dann zu einer Wiederbelebung des Madrigals. Robert Pearsall, William Sterndale Bennett, Arthur Sullivan und andere schufen Werke, variiert in Länge, Substanz, Stimmung und Textur. Die Festival-Bewegung im späten 19. Jahrhundert eröffnete gewissermaßen einen regelrechten Wettbewerb. Werke von Hubert Parry, Charles Villiers Stanford oder Edward Elgar erfüllten die anspruchsvollen Kriterien durch Empfindsamkeit gegenüber Text, Struktur, Gleichgewicht und Gefühl. Ihre Nachfolger im frühen 20. Jahrhundert wie Vaughan Williams oder Holst steigerten die Originalität der Partsongs durch eine für manche Musik der Zeit typische Beschwingtheit und Nachdenklichkeit.

Eine konkrete Differenzierung zwischen den Begriffen Madrigal und Partsong lässt sich nicht ausmachen. Die Bezeichnung Partsongs sagt im Grunde aus, dass es sich um weltliche mehrstimmige Chorgesänge ohne Begleitung handelt. Die Annahme, dass Partsongs sich von Madrigalen unterscheiden, indem sie homophon gesetzt sind und die Melodie sich in der Oberstimme befindet, lässt die Vielfalt der Beschaffenheit beider außer Acht. In England vom frühen 17. Jahrhundert an kultiviert, schrieben Komponisten wie Thomas Weelkes und später Henry Purcell viele dieser so benannten Gesänge.

Thomas Morleys bekanntes *Fire, fire* stammt aus dem 1595 erschienenen *First Book of Balletts to five voices*, welches überwiegend Bearbeitungen der Balletti von Giovanni Giacomo Gastoldi enthält. Morley bekennt sich in der Vorrede zum italienischen Vorbild: „[...] auch eine andere Art Ballett, das gewöhnlich fa las genannt wurde, die ersten, die ich von dieser Art gesehen hatte, waren die von Gastoldi. Ob andere auf demselben Gebiet gearbeitet haben, weiß ich nicht, es ist jedenfalls eine einfache Art Musik. Soweit ich es verstehe, dazu gedacht, zu einem Gesang zu tanzen.“ *Fire, fire* indes beruht auf einer dreistimmigen *Canzonetta alla naoletana* von Luca Marenzio aus dem Jahre 1585. Morley findet hier einen entschieden englischen Tonfall, in dem sich technisches Fachwissen mit einer Art naiver Frische verbindet, die von der italienischen Musik grundverschieden ist. Zweifellos ist die kurze Blüte des englischen Madrigals Thomas Morley zu verdanken, denn dieser hat die neue Gattung in allen ihren Formen und Ausprägungen in England bekannt gemacht und damit die Grundlagen für andere Komponisten wie Thomas Weelkes und John Wilbye geschaffen. Morley selbst ist jedoch im strengen Sinne überhaupt nicht als „Madrigalist“ anzusehen, da er die charakteristischen Merkmale der Gattung weitgehend mied: Weder dramatische Kontraste noch chromatische Harmonien oder tonmalerische Illustrationen sind in seinen Stücken zu finden. Er beschränkte sich weitgehend auf den Typus des Gesellschaftsliedes: einfache, homophone Sätze überwiegend heiteren Charakters, die sich in den *Balletts* (wie bei Gastoldi) zusätzlich durch tänzerische Rhythmen und fröhliche Nonsens-Refrains („Falalala“) auszeichnen. Morley hat indessen die Formen der *Canzonetta* und des Balletto nicht völlig unverändert übernommen, sondern ihre simplen Satzformen ganz leicht polyphon aufgelockert und harmonisch bereichert. Es mutet fast paradox an: Morley meidet die kontrapunktisch und harmonisch komplexen Formen des Madrigals, wendet aber die Prozeduren des klassischen Kontrapunkts ausgerechnet auf simple Strophenlieder an. Und gerade diese konträren Elemente verleihen den einfachen Liedformen ihren Reiz.

John Farmers Madrigalbuch (*The First Set of English Madrigals*) erscheint 1599. Diese eine (erhaltene) Sammlung genügt, ihn im englischen Madrigalrepertoire – und mithin im A-cappella-Repertoire der Chöre – fest zu etablieren. Farmers Madrigale gehören überwiegend dem leichten, heiteren Genre an, das Thomas Morley in der englischen Musik etabliert hatte. In den meisten seiner Madrigale mischt Farmer Passagen von mildem Pathos oder zarter Melancholie mit leichter kanzonett-artiger Kontrapunktik.

In *Fair Phillis* verarbeitet John Farmer einen Stoff aus der italienischen Schäferlyrik. Es zählt mit seiner ungebrochenen Lebendigkeit und präzisen musikalischen Charakterisierung von textlichen Details bis heute zu den beliebtesten englischen Madrigalen.

Fast alle von **John Bennet** überlieferten Werke sind vierstimmige Vokalkompositionen. Obwohl sich in seinen Werken gelegentlich auch Spuren der stark chromatisch eingefärbten Sprache von Thomas Weelkes finden lassen, ist in Bennets Musik die stilistische Nähe zum Vorbild Morleys unverkennbar das prägende Merkmal. Vor allem die Vorliebe für den leichtfüßigen Kanzonetten-Gestus (der seinerseits den italienischen Madrigalwerken viel zu verdanken hat), aber auch seine Neigung zu ähnlichen Textvorlagen können dabei als unzweifelhafte Indizien gelten. In einigen seiner Madrigale beschränkt er sich sogar darauf, vierstimmige Bearbeitungen von dreistimmigen Stücken Morleys zu erstellen.

Die Popularität Bennets gründet insbesondere auf dem Stück *Weep, o mine eyes*, welches aus seinem Madrigalbuch von 1599 stammt. Hier wird dem Hörer die maßvolle Textausdeutung, die für das englische Madrigal so typisch ist, in geradezu mustergültiger Weise vor Ohren geführt. Bereits die ersten Takte vermögen mit sparsamen Mitteln den Klagegestus zu vermitteln, der das ganze Madrigal durchzieht: im langsamen Tempo erklingt eine absteigende melodische Linie, die dadurch eine zusätzliche dunkle Tönung erfährt, dass sie zunächst ausschließlich von den Unterstimmen gesungen wird. Der Beginn von John Dowlands etwa gleichzeitig entstandenem *Flow my tears* weist eine auffällige Ähnlichkeit mit diesem Anfang auf, die kaum zufällig sein dürfte. Das gleichmäßige Fließen von *Weep, o mine eyes* wird im weiteren Verlauf nur vorübergehend durch eine etwas bewegtere Rhythmik aufgelockert, um den im Text geäußerten Wunsch zu verdeutlichen, die Flut der Tränen möge so hoch steigen, dass man sich darin ertränken könne („to swell so high, that I may drown me in you“). Am Ende greifen die beiden Oberstimmen wieder die Abwärtsbewegung des Beginns auf und führen das Stück in das gemäßigte Tempo zurück.

Mit *Take, o take those lips away* verarbeitet **James Elliott** einen Auszug aus Shakespeares *Maß für Maß*, in dem eine Frau in einem Lied ihre verschmähte Liebe beklagt. Ihren Schmerz lässt Elliott immer wieder hörbar anschwellen, indem er – neben dynamischen Steigerungen – das punktierte Achtel-Motiv in (teils punktierte) Sechzehntel verkleinert. Ein ebenso verblüffender Effekt ist, wenn er von der Haupttonart Es-Dur plötzlich zu C-Dur wechselt.

Ein starker Kontrast zu Elliotts melismatischer Melodik (auf einer Silbe gesungene Tonfolge) zeigt sich in *Lay a garland*. **Robert Pearsall** zeichnet hier den getragenen elegischen Charakter eines Grabgesangs nach, indem er ausgedehnte syllabische Phrasen (jeder Note ist nur eine Silbe zugeordnet) miteinander verknüpft und unter einen großen musikalischen Bogen fasst. Die eng geführten dynamischen Wechsel unterstützen zudem die Intensität des Ausdrucks.

William Sterndale Bennetts *Come live with me* zählt – der Aussage der literarischen Vorlage entsprechend – mit seinem unbeschwerten Gestus eher zu den leichtfasslichen Liedern in Strophenform, welche die Gattung des Madrigals zunächst geprägt haben.

In *My delight and thy delight* bereichert (**Charles**) **Hubert (Hastings) Parry** die aus dem inneren Einklang der Worte hervorgehende homophone Struktur durch leicht versetzte Phraseneinsätze zwischen den Stimmen. Ausgedehnte Phrasenlängen und Synkopierungen (Verschiebungen der Taktschwerpunkte) bewegen die Musik voran zu ihrem Höhepunkt.

Die Liebe zu seiner Heimat Irland durchdringt eine Vielzahl seiner Sologesänge und Liederzyklen. In der Vertonung von Mary E. Coleridges *The Bluebird* schafft **Charles Villiers Stanford** mittels ruhigem parallelen Stimmverlauf und kleinen Intervallsprüngen ein tönendes Abbild unberührter Natur. Allein der sich für einen Moment im Wasser spiegelnde Vogel vermag dieses „Stilleben“ zu brechen. Die solistische Oberstimme – von Stanford eigentlich den Sopranen zugeordnet – wird für gewöhnlich von einem Solo-Sopran übernommen, der die Atmosphäre und Bilder in personifizierter Form nachempfindet und somit noch verstärkt. Dies drückt sich auch in der melismatisch verzierten Gestaltung und in nachsinnenden Einwüfen aus.

Edward Elgars Partsongs *O happy eyes* und *Love* sind schlichte Strophenlieder, die ihren jeweils eigenen Reiz entwickeln. Erstgenanntes – eine familiäre Co-Produktion mit seiner Frau Caroline Alice als Dichterin – besticht durch feine Kontrastierungen wie synkopische Haltetöne im Tenor und Alt oder markante Oktavsprünge im Bass. *Love* – die tröstende Kraft der Liebe besingend – erfährt seinen Höhepunkt im plötzlich aufstrahlenden Tonartwechsel in der dritten Strophe.

Die Vertonung von *Love's tempest* basiert auf einer russischen Dichtung. Jeder Vers beginnt ruhig und langsam, bevor ein großer Ausbruch im *allegro con fuoco* zunächst einen Sturm auf See, im zweiten Vers dann einen Tumult im Herzen des Dichters darstellt, ausgelöst durch ein verinnerlichtes Bild der Geliebten.

Als *My love dwelt in a northern land* zum ersten Mal erschien, wurde dem Werk jegliche Kenntnis der Fähigkeiten der menschlichen Stimme abgesprochen, wie Elgar viele Jahre später einem Freund anvertraute. Trotz des konventionellen homophonen Satzes ist es dennoch fein ausgearbeitet: Im dritten Vers ist die Melodie dem Sopran und dem Tenor I gegeben, während die anderen Stimmen den Text als rhythmisches Motiv mehrmals wiederholt singen – eine Begleitidee, die Elgar später auch in *Serenade* anwandte. Andrew Langs Dichtung handelt – wie in viktorianischer Zeit populär – von jugendlicher Liebe, die oft unerfüllt bleibt oder durch den Tod eines Liebenden vorzeitig zum Ende gebracht wird.

Die Shakespeare-Vertonungen von **Ralph Vaughan Williams** atmen wiederum elisabethanischen Zeitgeist. In *The willow song* (aus *Othello*) bezeugt Desdemona die gescheiterte Liebe einer Magd. Der klagende Lamento-Gestus mit vielen Seufzer-Motiven und absinkenden Tonlinien wird noch verstärkt durch die oft aufeinander folgenden Notenwerte Viertel – Halbe, insbesondere bei „Sing willow“.

In *O mistress mine* rät der Narr aus *Was ihr wollt* der Angebeteten, die Gelegenheit beim Schopfe zu fassen, solange die Jugend noch andauert. Seine schelmische Scheinheiligkeit und vermeintlich beste Absicht spiegelt Vaughan Williams mit einlullenden Triolenketten, im ständig wiederkehrenden Quart-Intervall, einer entlarvenden Einfachheit der parallelen Stimmführung und Homophonie.

Christoph Guddorf